

スタロバンスキーのシェニエ論 (1)

鯨 井 佑 士

かつて「新批評」la nouvelle critiqueの旗手の一人として見なされていた批評家ジャン・スタロバンスキー Jean Starobinski (1920～) は、今世紀の初め(2000年)にちょうど80歳を迎えた。ここ数年次々に刊行あるいは改版された彼の著作や、また、近年放映されたテレビの対談番組¹によって、われわれは彼が今なおきわめて旺盛な研究活動をしていることを確認することができる。

今日回顧して見ると、彼の批評の対象となった文学者および芸術家は、16世紀のモンテーニュから現代の作家、画家に至るまで、時代もジャンルもきわめて幅広く多岐に渡るが、その中でも彼が最も得意としている時代(領域)はやはり18世紀であると思われる。そして、18世紀の文学者の中では、まずルソーの名を挙げなければならない。ルソーはスタロバンスキーにとってその研究の原点とも言える作家であり、出世作の『透明と障害』*Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle* (1957) 以来、折にふれ繰り返し取り上げている。18世紀の作家としてはそのほかにモンテスキューとディドロが重要で、それぞれについて作家論を書いている。また、18世紀全体を対象とした研究として、文学・思想のみならず美術や建築も視野に入れたより幅広い文化史である『自由の創出』*L'Invention de la liberté* (1964) および『フランス革命と芸術』*1789, les Emblèmes de la raison* (1973) を書いている。テレビの対談の中でも、彼は「18世紀は到達点であると同時に出発点である」と言っているが、この時代に対して彼が特別の思い入れを持っていたことがうかがわれる。

このように、18世紀フランス文学を言わば専門領域とするスタロバンスキーであるが、彼がこの世紀の詩人アンドレ・シェニエ André Chénier について30年くらい前からいくつかの研究を発表していることはあまり知られていない。これらの研究が知られていないのは、18世紀のフランス文学者の中でもシェニエ自身があまり知られていないことに加えて、これらの論文がいずれも専門雑誌等に散発的に発表され、単行本に採録されていないせいであると思われる。ところで、このスタロバンスキーの一連のシェニエ論はシェニエの研究としてきわめて独創

的であり、もっと顧みられてしかるべきものと思われる。現在シェニエ研究の第一人者であるエドゥワール・ギトン Edouard Guitton は、スタロバンスキーこそ今日シェニエの「最良の註解者」son meilleur exégète であると言っている²。本稿では、スタロバンスキーのシェニエに関する論考を年代を追って検討し、スタロバンスキーが提示する新しい読み方に基づき従来のシェニエ研究に見られない新しいシェニエ像を明らかにしてみたい。

スタロバンスキーがアンドレ・シェニエを本格的に研究するようになったのはいつの頃であるか正確にはわからないが、おそらく『フランス革命と芸術』(1973年刊)を執筆していた頃であると推測される。『フランス革命と芸術』においては、ごく短い記述であるが、シェニエについて触れている箇所がある。ところが、これに先立つ『自由の創出』(1964年刊)においては、シェニエに関する言及は一切ない。さらに、『フランス革命と芸術』発刊の1年後の1974年には最初のシェニエ論である『フルートのレッスン』*Une leçon de flûte*が雑誌 *Langue française* に掲載されている。そしてこれ以後今日までに、スタロバンスキーがシェニエについて発表した論考は4つある。それらを列挙すれば以下の通りである。

- 1 《Une leçon de flûte》, (*Langue française*, VI, 23, septembre 1974, p. 99-107)
- 2 《André Chénier et le mythe de la régénération》, (*Savoir, faire, espérer...* II, Bruxelles, 1976, p. 577-591)
- 3 《André Chénier et la personification de la poésie》, (*Argile*, XIII-XIV, printemps-été 1977, p. 132-158) [*Revue de l'Université de Bruxelles*, 1979, 3-4, p. 277-297 に再録]
- 3' 《André Chénier and the allegory of poetry》, (*Images of Romanticism...*, New-Haven, London, 1978, p. 39-60) [前掲3の英訳]
- 4 *La Caresse et le fouet, André Chénier*, avec des eaux-fortes de Claude Garache, Genève, Editart, D. Blanco, 1999 [Gagnebin/Saviel, *Starobinski en mouvement*, Champ Vallon, 2001に再録]
- 5 *Le poème d'invitation*, Genève, La Dagona, 2001

これら5編のシェニエ論を年代順に検討してみよう。

1. 『フルートのレッスン』³

『フルートのレッスン』⁴ は次に掲げるアンドレ・シェニエのわずか10行からなる詩を詳細に分析した研究である。

Toujours ce souvenir m'attendrit et me touche,
Quand lui-même, appliquant la flûte sur ma bouche,
Riant et m'asseyant sur lui, près de son cœur,
M'appelait son rival et déjà son vainqueur.
Il façonnait ma lèvre inhabile et peu sûre
A souffler une haleine harmonieuse et pure.
Et ses savantes mains prenant mes jeunes doigts,
Les levaient, les baissaient, recommençaient vingt fois,
Leur enseignant ainsi, quoique faibles encore
A fermer tour à tour les trous du buis sonore.⁵

[この思い出はいつも僕をなごませ、心をうつ。

彼自らが僕の口に笛をあてがい、

笑いながら、僕を膝の上、懐近くに座らせて、

僕を好敵手だと言い、もうかなわない、と言ったときのこと。

彼は、僕の未熟で不確かな唇を慣らし

美しく澄んだ音色を出すように仕立てた。

彼の巧みな手は僕の幼い指を取り、

上げたり下げたり、何度も何度も繰り返し、

そのようにして、まだたどたどしいものの、

ツゲ笛の穴を交互に閉ざすように教えたのだった。]

これはシェニエの『牧歌集』*les Bucoliques*の中に収められている作品で、シェニエの特徴を示す作品としてアンソロジーなどにもよく取り上げられる。内容は、読んでの通り、フルートのレッスンの思い出であり、おそらく今は名手となっているであろう弟子が幼い頃師から受けたレッスンのことを懐かしく思い出しているという設定である。

スタロバンスキーは、この詩を取り上げるのに当たって、まず、「前期ロマン派」*préromantisme*、「新古典主義」*néoclassicisme*、「古代への回帰」*retour à l'antique* など、シェニエに通例付けられる文学史的なレッテルについて述べ、これらがいずれもシェニエの文学の本質をついているものではないことを指摘し、「新古典主義」と言うなら、詩人の古代崇拝が具体的にどのようなものであり、どのような形で表現されているかが問われねばならないとする。そして、この作品を一応「新古典主義的な」作品と規定した上で、その内実を明らかにするためには文体論的な検討が不可欠だとして、この10行の詩の構造分析を試みる。

詩の構造分析 *analyse structurale* と言えば、即座に言語学者のヤコブソンと文化人類学者のレヴィ＝ストロースが行ったボードレールの『猫』*Les Chats* の分析⁶ が想起されると思われるが、この論文はそれを相当意識して書かれたふしがかがわれる。実は、スタロバンスキーが行った詩の構造分析はこれが唯一の例であるので、同じ構造分析の手法を使いながらも、彼の分析がヤコブソン/レヴィ＝ストロースの場合とどのように違うかも検討してみたい。

さて、スタロバンスキーの分析は、構造分析の定石に従い、各詩句の音韻の徹底的な比較検討から始まる。まず、脚韻について、全体として [r] 音が優勢であり、この音は詩句の内部では最初と最後の行にしか使われていないこと、また、脚韻が第4, 9, 10行を除き単音節であることが指摘される。また、1行目の *souvenir* と最終行の *sonore* と、また同じく1行目 *toujours* と最終行の *tour à tour* が対応していることから、あたかもフルートの響きのように、最初の行に始まった演奏が流れるように最後の行まで続き、最後のフィナーレは余韻をもって終わるという印象を与えている。そして、詩句の単語には摩擦音 [v]、[f] および摩擦音+流音 [vr]、[fl] が多用されていて、楽器の音とその演奏の仕方が巧みに模倣されていること、さらに、同一の音韻を特定の位置に按配することによって、師と弟子との掛け合いが音の対比で表現されていることなども示唆される。しかも、この特定の音韻の繰り返しや特定の位置への配置は、ただ単に音声面での対応・対比にとどまらず、ことばの意味とそれが表す情景を緊密に結びつけ、そのことばが表現する感覚を読者に実感させるものであるが明らかにされる。つまり、ことばが意味するものを音がなぞるのである。

最終行の母音の分析に関連して、スタロバンスキーはルソーの言語起源論を援

用する。名人の技法が弟子に伝えられるというこの場面は、言語の発生とその起源に比較し得るが、ルソーによれば、言語の起源においては母音がまず発声され次いで子音がそれを分節するという過程をとることになっている。この詩においては、師から弟子へ伝授の結果として名人の技が誕生したことを最終行の豊かな母音の配置が表しているというのである。

ここでは、わずか10行の詩が以上のように音韻の面から徹底的に分析されている。ところで、音韻構造の分析と言えば、構造分析の定番であるが、シェニエの場合には単なる形式的手順という以上の特別の意味がある。シェニエは、作詩をする際に、出来上がった詩を友達の前で読んで、批評を乞うたことが知られている。そのように、シェニエが詩句の韻律に敏感で細心の注意を払った詩人であることからこの分析は意味があると考えられる。また、スタロバンスキーの分析は、それぞれの指摘が適切で無理がなく、基本的に首肯し得るものであることも付言しよう⁷。

次は、時のカテゴリーが分析され、三つの領域が区分される。まず最初は語り手の時、つまり詩の現在、二番目はレッスンの場面、そして三番目は書かれていない暗黙の時であるが、名人（師匠）が活躍していた過去の時代が前提として存在する。時間の構造を明らかにするために、詩句に使われている動詞の時制が分析される。この詩において、時制は第一行目だけが現在でそれ以下の文の動詞はいずれも半過去に置かれている。一行目は、今まさに語るこの詩の語り手の位置を表し、二行目以下はその語りが喚起する思い出を表している。この場面の転換に対応して、人称が一人称（私）から三人称（師匠）へ転換し、同時に叙述が主観（思い出）から客観（描写）に変わる。さらに、スタロバンスキーは、この客観化を徹底していくと、古代ギリシャの詩で使われる *ecphrasis*⁸ の技法につながっていくことも示唆している。

笛の手ほどきを描写する場面では、焦点を細部（指の動き、笛の穴）に集中することによって現実感が増大していくということが指摘されている。第1行で歌われる思い出が漠然として輪郭のないものであったのに対し、最後の行に向かって描写の焦点が次第に絞られ細部が明瞭になってくるのである。最後の4行は、長い一つの文をなすが、コンマによって分断されているため、まるで彫金の浮き彫りを描写している印象を与えると述べている。

さらに、スタロバンスキーはこの詩が「過去の現前化」を目指していることを指摘する。現在分詞を多用することによって⁹（わずか10行の詩に5つ）、この現前化はいっそう強化され、見せかけの実在感を獲得する。「現在分詞は半過去が遠ざけるものを近づける」のである。その結果、過去の失われた瞬間が視覚的に定着され、幸福と美に満ちた原初の世界が現前するとスタロバンスキーは述べている。

さらに、スタロバンスキーは、第1行目に登場するこの詩の語り手とこの詩の作者シェニエとの距離を考察する。第1行目の語り手は現在時制で語り始めるが、これは現実の現在ではない。これはあくまでも物語の現在であって、実際は過ぎ去った過去のことである。この語り手は、本来は古代ギリシャの世界に住む牧人（詩人）であることが最初から設定されており、また、そのことを示す細部（ツゲの笛など）にも事欠かない。そして、この語り手と詩人との距離こそが、過去の過去という二重の操作を経て、古代の理想世界を現前させることになるスタロバンスキーは結論する。

彼は、このようにして得られた効果は同時代のデッサンの技法を彷彿させると言っている。陰影および色彩を排除し、輪郭だけで描くこの手法はギリシャの壺絵から発想を得たと推測されているが、それは浅浮き彫や彫刻の技法に通じる面があることを彼は指摘する。そして、この例としてこの詩の5行目を挙げる。

Il façonnait ma lèvre inhabile et peu sûre

façonnait（加工する）という動詞は造形美術を連想させるというのである。

また、彼によれば、*ma lèvre* とか *une haleine* とか、本来なら複数を使うべきところに単数を使う修辭的技法（「提喻」*synecdoque*）も笛が一吹きに吹かれるという印象を与え、新古典主義美術に特徴的な直線志向を連想させるところがあるという。従来から、シェニエの作品には「造形的な美（*beauté plastique*）」があるというようなことは繰り返し言われてきた。スタロバンスキーは、ジャンルを超えてこの種の比較を行うことは慎重でなければならないとしているが、いわゆる「造形的な美」がいかなる技法によって表現されているかをここで明らかにしようとしているのである。

次に分析されるのは、このテキストの様々な次元における「ずらし」

décalages と「距離化」écarts の技法である。時間的な「距離化」については上で述べたとおりであるが、そのほかにも、より不完全な芸から完成した芸への移行というような美学的次元に属するもの、さらに、「換喩」métonymie など修辭的・文体的な技法による「距離化」もある。この作品においては、このようにさまざまな技法が重層的に重ねあわされて、古の理想世界における幸福な瞬間が喚起されていることが指摘される。

ところで、このようにして生み出された作品が、それが完成されたものであればあるほど、不動化、固形化の危険にさらされやすいことは容易に見て取れる。これは、シェニエのこの作品に限らず、新古典主義の作品に共通する危険である。芸術家は一方では清澄さと完璧さ、もう一方では活気と生命という二つの矛盾する傾向を調和・共存させなければならない。そこで、スタロバンスキーによれば、芸術家は、疎隔感や生気のなさを補うため、湧き出る即時性の実感を与える必要があり¹⁰、そのために、澄明さを目指す伝統的な美学によって抑圧・追放されていた影、暗黒や暴力というような要素を、密かにもしくはより公然と回帰させること、しかもできれば古代の規範に則したかたちで回帰させるようにすることが要請されるというのである。

ところで、シェニエのこの詩の場合は、現在分詞の使用など既に指摘された技法に加えて、イメージの固化を防ぐため、一連の特定のイメージ―接触感を表すイメージ―が多用されていることをスタロバンスキーは指摘する¹¹。弟子と笛の接触、師匠と弟子の接触および師匠と笛の接触である。特に、7-10行目は、笛の穴を押さえる弟子の指に添えられる師匠の指という二重の接触が描写されている。詩全体のイメージの流れとして、接触の部位が、体→手→指というように次第に細部に絞られていくが、これに伴い音楽の技巧が次第に完成していくという設定になっている点も指摘される。そして、この接触感を表すイメージは、この古代の一情景を描く詩を読む者に、皮膚感覚の快感を実感させずにはおかまいとスタロバンスキーは主張する。主人公の願望の達成がこの詩全体に幸福感を与え、それがさらに読者の幸福感を生み出す過程を彼は次のように分析する。

La passivité confiante de l'élève, encouragée par le rire du maître, se transmue en maîtrise naissante, sans pourtant cesser de recevoir une

impulsion extérieure¹².

[弟子の信頼感に満ちた受動性は、師匠の笑いに励まされて変化し、名人の技に生まれ変わろうとしている。でも、外部の刺激を受け続けることは止めていない。]

彼は、また、この弟子の師匠に対する信頼感と受動性が、古代をモデルとしそれを模倣するという詩人（シェニエ）の作詩上の態度とも重なりと述べている。テキストの持つある構造が、作品の生成過程にも及ぶことを示唆する指摘である。また、スタロバンスキーは、この受動性はシェニエの『牧歌集』の他の作品においてもよく見られることを指摘し、さらに、それは恋人を快楽に誘う受動性につながっていることを暗示する。これらの作品においては、思春期の欲望の高まり、肉感の成熟とその充足が多くの抵抗なしに受け入れられること、そして、その欲望の成就是しばしば死に結びつくというのである。ここは明らかに、精神分析的な解釈と言ってよいであろう。精神科医としての臨床の経験もあるスタロバンスキーは、批評家としてもフロイトの考えを柔軟に適用した人であるが、ここはその片鱗がうかがわれる。

最後に、彼はこの10行の詩がこれだけではたして完成した作品を構成しているかどうかを問うている。以上見てきたように、この10行に限って言えば、その完成度は高いのであるが、その長さが極端に短いことから、もっと長い作品のために用意された作品の一部、あるいは素材という印象を拭いがたい。しかも、詩人の死後遺稿として残された原稿の中にあった作品であるので、それが完成したものであったかどうかは詩人以外何人も知ることができないのである。

スタロバンスキーは、この詩が「放棄されたテキスト、待機するテキストとして、それは断片であるというしるしを荷っている」と述べ、その「断片性」la fragmentaritéの意味について次のように述べている。

... la fragmentarité, en nous obligeant à imaginer un complément à jamais manquant, confèrent à ce poème un caractère qui, pour lui venir du dehors, n'en est pas moins, sans doute sa plus profonde vérité : élément partiel d'un ensemble qui n'a jamais vu le jour, ébauche délicatement

travaillée puis abandonnée, cette pièce porte en elle tout ensemble les signes d'un métier achevé, et, à ses bords, la brisure qui est l'indice de l'interdiction d'aboutir¹³.

[この断片性は、永久に欠けている補完物をわれわれに想像させることによって、この詩にある性格、それは外部から来たものであるにもかかわらず、おそらくその最も深い真理である性格を付与する。つまり、未だかつて日の目を見ることのなかった全体の部分的な要素であり、精巧に描かれた後放棄された素描であるこの作品は、その内部に完成された技のしるしを持つと同時に、その辺縁には、到達禁止の目印である裂け目を持つのである。]

そして、最後に、スタロバンスキーは、この「断片性」が詩人の悲運に基づくであることに触れ、詩人が志半ばで倒れ、未完の作品を残したということは、単なる偶然以上の意味があると述べている。古代の理想世界を再現するということは、現代に生きる人間にとっては所詮見果てぬ夢である。到達不可能なその夢に真実味を与えるのは未完性、断片性をおいてほかにはない。新古典主義時代の建築家ルドゥーやブウレーの作品について述べたマーリオ・プラーツのことは引用して、彼は次のように結論している。

... Mario Praz affirme : « Les fantaisies les plus hardies du classicisme révolutionnaire ne sont jamais devenues des réalités de pierre; les grands poèmes néo-classiques de l'Occident l'*Hyperion* de Keats, *Le Grazie* de Foscolo sont restés inachevés. » A ces noms il faut ajouter celui de Chénier. L'inachèvement est ici porteur de signification. Pour comprendre l'art de Chénier, à travers sa rhétorique trop heureuse, ses imitations réussies, ses merveilleux effets de fluidité, il faut tenir compte de son indice d'impossibilité¹⁴.

[マーリオ・プラーツは次のように断言する。「革命期古典主義の最も大胆な奇想は一度も石の現実となることはなかった。西欧の新古典主義の偉大な詩、キーツの『ハイペリオン』もフォスコロの『レ・グラツィエ』も未完に終わった」と。これらの名前にシェニエの名前を付け加える必要がある。未完成と

いうことはここでは意味を荷っている。あまりにも巧みな修辞、見事な模倣、また、すばらしい流動感に惑わされずにシェニエの芸術を理解するためには、不可能性のしるしを考慮に入れる必要がある。]

このように、最後は18世紀末から19世紀初めにかけての西欧の新古典主義の全体の流れの中にシェニエの作品を位置づけることによってこの論文は終わっている。現在では、シェニエ作品のみならずフランス18世紀の詩を汎ヨーロッパ的な視野の中で見ることはむしろ普通になってきているが、この論文が発表された時点では決して一般的な見方ではなかった。ヨーロッパを俯瞰するスイス・ジュネーヴの人であったスタロバンスキーならではのきわめて先駆的な指摘である。

さて、以上詳細にわたって検討してきたこの第一のシェニエ論を、批評作品として見るとき、まず気付くことは、これが構造主義の影響の下に生まれた作品であるということである。音韻構造の詳細な分析に始まり、それに時のカテゴリーや語りの構造を重ね合わせていく手法は、音韻、語の意味、文法、作詩法などの各レベルを重層的に比較していく構造主義の定石を踏襲している。この論文が発表されたのは1974年であることを想起しておこう。先に名前を挙げたヤコブソンとレヴィ＝ストロースによるボードレールの『猫』*Les Chats*の分析が人類学の専門誌 *L'homme* に発表されたのは1962年であった。この論文は以後60年代を通じて、文芸批評の領域に幾多の論争を巻き起こしたが、テキストそのものも70年代の初めにいくつかの雑誌に再録されたほか、最終的にはヤコブソンの『詩学の諸問題』*Questions de poétique* (1973) に収められた。既に述べたように、スタロバンスキーはこの先例を相当に意識していたと思われる。彼は、世間からは一般に、「新批評」のグループに属するとされ、時には「テーマ批評」*critique thématique*、時には「精神分析的批評」*critique psychanalytique* というようなレッテルを貼られてきたが、実際のところ、彼は、特定の方法に依拠するというよりは、新しい批評のさまざまな方法論に対して開かれた態度を取る批評家であり、構造主義批評に対しても、ソシュールへの興味と相俟って、最初から関心を持っていたと考えられる。また、ちょうどこの頃、当時構造主義を駆使する代表的な批評家と見なされていたロラン・バルト Roland Barthes がジュネーヴ大学に招待され、1学期間講義をするということがあり、スタロバンスキーは、こ

のバルトの仕事からも大きな刺激を受けたことをテレビの対談で語っている。そして、また、このとき、たまたまジュネーヴ大学神学部から依頼があったのに応じて、聖書の中のあるエピソードを構造分析の手法を適用して註解したことも述べている¹⁵。ただ、同じ構造分析と言っても、この場合は聖書の物語であり、詩の分析とは相当に異なっている。スタロバンスキーが詩の構造分析を試みたのは、このシェニエの詩の場合が唯一の例であると思われる。以後のシェニエ論でもこの手法は用いられていない。

構造分析の対象として、なぜシェニエの作品を選んだかということについては、推測に過ぎないが、次のようなことが言えるのではあるまいか。それはシェニエのテキストが持つ、上に述べた「断片性」「未完性」ということと関係があるのではないかと思われる。詩人の不慮の死によって、彼のテキストは言わば永遠に宙ぶらりんの状態に置かれている。これは、作者が誰か、どのような人かがわからない聖書のテキストとある意味で共通する性格である。その意味を解き明かすには、作者の伝記や思想などと結び付けて考えるよりも、内在的な関連性を明らかにする構造分析のほうがより有効であると考えたからではないだろうか。

この研究が基本的に構造分析の手法を基にしていることは、以上見てきたことから明らかであるが、ただ、スタロバンスキーの分析は単なる構造分析の枠にとどまらず、それを越えようとするところがあると思われる。構造分析は、テキストが含む内的関係を全体的に把握することを目指すため、対象を外部の要素に結び付けることを拒むところにその特徴があると言える。この点、伝統的な文学研究の多くが、作品のある要素を取り出し、これを、作者の伝記あるいは思想など、作品外の何物かに結び付けて解釈するのに対立するのである。このことに関して、スタロバンスキーの立場はどうかと言え、構造分析の方法を利用しながらも、実際の適用の仕方はずっと柔軟で、必要に応じて伝統的な研究方法も利用し、また有効であると思えば構造分析も使うという態度であったと思われる。また、一般的に言って、構造分析は、内在的な関連性を見出そうとするあまり、とにかく深読みをし勝ちである。「ある無意味なものの意味」を求めているのではないかというような批判はヤコブソンとレヴィ＝ストロースの分析に対しても向けられてきた。しかし、スタロバンスキーのこの構造分析に限っては、その批判は当たらないと思われる。それぞれの論点は適切で無理がなく、結論も素直に納得

できるものになっているからである。

ここで、彼が出発点として選んだのはわずか10行の詩である（ボードレールの『猫』の場合は14行）。これはシェニエの『牧歌集』という詩集の中からその特徴を代表するものとして慎重に選ばれた作品である。彼は、まず、この10行を徹底的に分析することによって、その内的構造を明らかにする。次に、この構造を詩集の中の他の作品と関連付けて考察し、さらには、その結果を詩人の作品全体に及ぼして解釈していく。そして、最終的には、それを彼が生きた時代全体の傾向に結び付けて考えていこうとするのである。この点に関して、エドゥワール・ギトンは次のように述べている。

Suivant une méthode qui a fait ses preuves, J. Starobinski entame l'examen détaillé d'un ou quelques fragments soigneusement choisies, puis s'élève sans heurt d'une réflexion appliquée à une réflexion fondamentale, et les principes qui s'en dégagent conviennent à toute l'époque ; la poésie de Chénier se trouve définie et située dans sa triple dimension : mise à distance et recul dans un passé mythique où s'inscrit une nostalgie néoclassique, mise au présent de type sensoriel et descriptif, enfin étirement vers l'avenir où naîtra l'affirmation romantique et moderne ...¹⁶

[既に定評のあるその方法論を使い、スタロバンスキーは綿密に選ばれた一つないしはいくつかの断篇を詳細に検討することを始める。ある応用的な考察から根本的な考察へと難なく到達する。すると、そこから引き出される諸原理はその時代全体に適合することになる。シェニエの詩が三重の次元において定義され、位置づけられることになる。つまり、新古典主義的なノスタルジーが刻み込まれた神話的な過去に対して距離をとって位置すること、そして、感覚的、描写的なタイプをとる現前化と、最後に、そこでロマン主義と現代の確立が始まることになる未来への延伸である。]

以上見てきたとおり、この第一のシェニエ論は、シェニエ研究の観点からもういくつかの重要な示唆を含んでいる。まず、新古典主義的といわれるシェニエ作品の性格の解明。特に、接触感など感覚的イメージの重要性を指摘し、作品が断片

的で未完であることの意味を明らかにしようとしたこと。また、彼の作品を汎ヨーロッパ的な視野において評価する必要があることなど。これらは、いずれも後の論文でさらに詳しく取り上げられることになる論点である。(未完)

[註]

- ¹ J. Starobinski : *l'exercice de la liberté* / Interlocuteur : G. Chenevière (TELEVISION SUISSE ROMANDE, 2000).
- ² E. Guitton, *Vingt ans d'études «chéniéristes»* (*Le Dix-huitième siècle*, no. 14, 1982), p. 417.
- ³ J. Starobinski, «Une leçon de flûte», (*Langue française*, VI, 23, septembre 1974, p. 99-107).
- ⁴ このタイトルはシェニエの原稿にあるものではなく、エレディア José-Maria de Hérédia が編纂したシェニエの『牧歌集』*les Bucoliques* で、エレディアが付けた題名である。
- ⁵ *Œuvres complètes de André Chénier*, par P. Dimoff, Delagrave, 1937, t. I, p.82.
- ⁶ R. Jakobson et Cl. Lévi-Strauss, «Les Chats de Charles Baudelaire» (Jakobson, *Questions de poétique*, 1973).
- ⁷ ここでは、スタロバンスキーが目の人であると同時に耳の人であることを指摘したい。彼が鋭敏な耳の持ち主であることは、彼が音楽にも造詣が深いことによっても知られる (モーツァルトに関する論考を書いている)。また、自らピアノを弾くということである。
- ⁸ ἐκφρασις (描写) は古代ギリシャの詩の技法で、杯、壺や楯の浮き彫りを描写することによって、物語を語る手法である。シェニエにもこの手法を使った作品がある。
- ⁹ Cf. Y. Le Hir, «La qualification dans les Bucoliques d'André Chénier», *Français Moderne*, avril 1954, p. 103.
- ¹⁰ この点に関連して、スタロバンスキーは次の研究を挙げている。
L. Sozzi, «Tradition néoclassique et renouvellement des images dans la poésie d'André Chénier», *Cahiers de l'Association Internationales des*

Etudes Françaises, no. 20, mai 1968, p. 55-71.

¹¹ Cf. M. J. Nurnberg, 《Tactile imagery in the poetry of André Chénier》,
Nottingham French Studies, XVI, 1, mai 1977, p. 29-37.

¹² J. Starobinski, 《Une leçon de flûte》, p. 105.

¹³ *Ibid.*, p. 106.

¹⁴ *Ibid.*, p. 106-107.

¹⁵ 『マルコ伝』第5章1-20 (悪霊レギオンにとりつかれたゲラサ人の話)。

Cf. J. Starobinski, *Combat avec Légion* in *Trois fureurs* (Gallimard, 1974).

¹⁶ E. Guitten, *loc. cit.*

(2004年1月)